

Lo invisible en la pintura

Grado en Bellas Artes - Universidad de Sevilla

Curso 2018 / 19

Nacho García Soto

Trabajo Fin de Grado



BBAA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD DE SEVILLA - CURSO 2018 / 19

Lo invisible en la pintura

Nacho García Soto

Vº Bº de la tutora:

Fdo: María Teresa Carrasco Gimena

Es imposible explicar un cuadro

– Se ha pintado precisamente porque no puede explicarse de otra manera –

Lo único que se puede ofrecer es un indicio de la dirección que se tenía en mente

No creo en el arte que no se haya impuesto por la necesidad de una persona de abrir su corazón

Un cuadro bueno con una mala imprimación es mejor que diez cuadros malos con una buena imprimación

Un cuadro bueno no desaparece nunca

Un pensamiento genial no muere

Un trazo de carbón sobre un muro puede ser más valioso como arte que muchos de los grandes cuadros con sus costosos marcos

La mayoría de los cuadros de Leonardo da Vinci están destrozados – sin embargo, siguen vivos – un pensamiento genial no muere

Me resisto a escribir sobre mi arte

Fácilmente se convierte en un programa

Y todo programa está condenado a incumplirse – al igual que todas las alianzas y asociaciones [están condenadas a romperse] –

– Se te quedan agarrados a las piernas como pesadas cadenas

Todo programa está sentenciado a muerte a priori

Como cadenas en torno a las piernas

Al sentenciado a muerte que se dirige al patíbulo se le nubla la vista y le da vueltas la cabeza – de pronto su mirada recae sobre un capullo – una flor – el pensamiento se fija y se aferra a ellos

Qué extraño amarillo tiene esa flor – qué curioso es el capullo

Edvard munch, El friso de la vida – Extractos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
PENSAMIENTOS Y REFLEXIONES	10
El punctum contra la furia de las imágenes	11
En busca de la visión viva	15
El tacto, la sensación y lo invisible	19
PASEOS, SERENDIPIAS E INJERTOS (MI CAJA DE HERRAMIENTAS)	24
El jugador de dados nunca pierde (el azar)	26
Un papel roto (el collage)	29
Paseo y serendipia (El objeto encontrado)	30
Injertos digitales (las imágenes recicladas)	34
RECONSTRUCCIONES DE PAISAJES ENCONTRADOS	36
Mis creaciones pictóricas	37
CONCLUSIONES	70
BIBLIOGRAFÍA Y OTROS RECURSOS DOCUMENTALES	72
FUENTES DE LAS IMÁGENES	78

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se ha construido de un modo similar al que he desarrollado en mi creación artística:

Sin un sistema estructural determinado, fruto de una idea, inquietud o preocupación de origen, se han ido abriendo nuevos campos de investigación que a su vez han conducido a otros. Desde esa fluctuación nace este trabajo, condensando una investigación desarrollada en un estrato temporal específico y personal, de la misma forma que lo hacen mis pinturas.

En este texto teórico se recogen esos posicionamientos o intereses que explican de forma coherente mi obra. En él se tratan temas interesados en la percepción del mundo visual contemporáneo y la forma en que éstos son acogidos por el medio artístico, tanto externo como personal.

A mediados de los noventa, cuando se comenzó a estudiar la posibilidad de incorporar cámaras en los teléfonos móviles españoles. Joan Fontcuberta consideró la idea como “una solemne tontería y un suicidio comercial”. Dos décadas más tarde se retractaría en sus ensayos *La cámara de Pandora* (2010) y *La furia de las imágenes* (2016), donde se vería obligado a reconocer el cambio de paradigma derivado de haber puesto la cámara fotográfica en manos de todo el mundo.

Fontcuberta asume que vivimos condicionados por las imágenes, en un mundo hiper-moderno, caracterizado por las redes sociales e internet. Una nueva era de la fotografía: la era postfotográfica, en la cual “Las redes sociales y los teléfonos móviles han cambiado nuestra forma de comunicarnos, donde vivimos a través de imágenes, con toda libertad, aunque también con todos los peligros que eso encierra.” (Rodríguez Marcos, 2016).

El plano de las redes sociales, especialmente, ha dado pie al desarrollo de nuevas formas fotográficas: el selfie, por ejemplo, que no deja de ser un constante intento por dejar permanencia de nosotros mismos; Un narcisismo de la imagen, que, sin embargo, remite solo al vacío interior del sujeto (Byung-Chul Han, 2015, p. 12). Un tipo de fotografía que únicamente se autorreferencia repitiendo cánones y que hemos convertido en presa de sí misma.

Las imágenes, al igual la música, por ejemplo, son un medio más con el que transmitir mensajes. Vilem Flusser en *Hacia una filosofía de la fotografía* (1990), afirmaba que “En tiempos pasados, el analfabeto estaba segregado de una cultura codificada en textos, hoy en día el analfabeto puede participar casi por completo en una cultura codificada en imágenes” (Flusser, 1990, p. 65). Igualmente, Fontcuberta apunta que hoy por hoy las imágenes son el lenguaje más hablado del planeta; Un nuevo lenguaje fotográfico que ya no registra el mundo, sino que tiene la intención y capacidad de construirlo.

Esta imagen digital que nos invade, sería bautizada por José Luis Brea como e-image (2010). Una imagen que definiría como fantasma, que no es corpórea, y que aparece para después esfumarse. Nunca vuelve: (des)aparece a través de la pantalla dejando de transmitir un mensaje como tal.

Y es que, en este contexto de la e-image, la información fotográfica se ha fragmentado tanto, es tan fugaz, que no somos capaces de retenerla; la imagen deja una huella en la mente que se borra de inmediato. El significado esencial se esfuma. Incluso las veces

que intentamos profundizar en su análisis, dedicándole su merecido tiempo, a menudo nos quedamos en la percepción de lo que Roland Barthes identifica en *La Cámara Lúcida* (1980) como *studium*, no vamos más allá, dejando generalmente el *punctum* en un segundo plano.

Barthes entenderá la imagen compuesta por *studium* y *punctum*. El *studium* es la parte de la fotografía que el autor planifica o busca, su parte más racional. Podríamos decir, su imagen representada. Sin embargo, el *punctum* o punto no se puede planificar. Es lo que se ve, pero que el fotógrafo no necesariamente percibió en el momento de hacer la fotografía. El punto, que por advenimiento nos habla personalmente, juega en el terreno del subconsciente, sacudiendo y atrapando al espectador desde los detalles más anodinos para generar una atracción real. Transmite significado sin usar sistema simbólico alguno.

También resulta interesante el análisis que Walter Benjamin hace en el *Libro de los pasajes* (1982) en relación a nuestra percepción sobre la imagen. En él identifica la *huella* “como la aparición de una cercanía” y el *aura* como “aparición de una lejanía”. En la huella nos hacemos con la cosa, identificable con el *studium*, mientras que en el *aura* es la cosa la que se apodera de nosotros, pudiendo ser comparable al *punctum*.

En esta dualidad entra en juego el papel del fotógrafo o artista, que debe saber dejarse atrapar por el *punctum* que recoge la escena del *studium*; pues no todas las fotos artísticas deben siempre ser fruto del azar radical. No obstante lo azaroso también podrá tomar partido en el encuentro con los elementos por parte del sujeto y, como veremos más adelante, será la capacidad de análisis del artista la que determine los resultados.

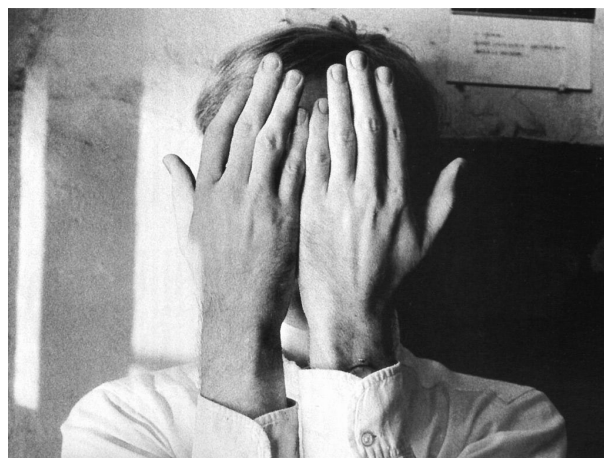


figura 1



figura 2

Cuando Barthes observa la foto que Duane Michals le hace a Warhol en 1958, considera que éste, aunque se tape la cara, no esconde nada; le está dando a “leer abiertamente

sus manos y el *punctum* no es el gesto, es la materia algo repulsiva de esas uñas espantadas, suaves y contorneadas al mismo tiempo”. (Barthes, Roland (2015) Pg. 65)

Barthes también alude a nuestro problema de percepción sobre la imagen. Para él, el *punctum* no alcanza nuestra mente, ya que las imágenes son percibidas por *afectación* (contacto directo entre imagen y ojo).

El cineasta Harum Farocki tratará de advertirnos que debemos desconfiar de nuestra percepción sobre la imagen. Destaca su obra *Imágenes del mundo y epitafios de la guerra* (1988) donde se preocupa con austeridad y rigor en mirar una imagen, en descubrir qué significa realmente aquello que tiene ante sí y cuáles son sus implicaciones. Igualmente, Antoni Muntadas abordaría este problema en *¿Qué estás mirando?* (1981) y *Atención: La percepción requiere participación* (1999).

Y es que parece que en esta epidemia de imágenes de la era postfotográfica, basada en una nueva forma de comunicación inmediata, el “*detente instante, eres tan bello*” de Goethe, o el *punctum* de Barthes carecen de sentido. La imagen ya no es el “espacio lleno de significado” del que Vilem de FLusser hablaba en *Hacia una filosofía de la fotografía*; parece haber muerto para dejar paso al ilusionismo hipnótico de lo digital.

En este mundo postfotográfico, donde la furia de las imágenes ha propiciado que desaparezcan los valores históricos de verdad, memoria y archivo en la imagen, Fontcuberta buscará una forma de supervivencia. Ante esta imagen que ha perdido el interés por lo que en ella sucede, propondrá al artista como combatiente en su manifiesto sobre la creación artística en la era de la postfotografía, otorgándole así la “responsabilidad de purgar la actual diarrea de imágenes, señalar aquellas que solo pretenden hacernos más sumisos y activar, en contraposición, las que pongan en cuestión lo que nos rodea”. De esta forma concede un nuevo papel al artista: crear sentidos, más que obras, a partir de una ecología de lo visual basada en la reutilización de imágenes ya existentes. Busca un arte que se aleje de ser un mero género cultural, para “sacarlo de los focos y devolverlo a las trincheras”.

Sin embargo, resulta difícil concebir esas trincheras si no es contra la fugacidad de la e-image y su *afectación*, mediante “imágenes encarnadas” según las definiría Brea:

Una estampa, una pintura o una escultura existen como objetos. Son “imágenes encarnadas” inherentes, que adquieren temporalidad y siempre permanecen. No pueden ser fugaces, ya que su propia condición objetual les otorga una situación en el mundo para ser contempladas.

Estas imágenes hechas materia, son imágenes singulares, que parten de la manipulación real por parte del individuo y, sobre todo, confían en su capacidad de seducir no mediante la hipnosis pasiva, sino mediante el punctum posibilitador de la contemplación activa.

EN BUSCA DE LA VISIÓN VIVA

Está claro que nos hemos convertido en un *Homo photographicus* que “invierte más tiempo en hacer fotografías que en contemplarlas” (R. Pastoriza, 2017)

En la era postfotográfica entendemos la imagen como algo inmediato, no hay lugar para valorar lo azaroso o lo alejado de la teatralidad. Absorbemos imágenes, más que analizarlas, las consumimos sin digerirlas. No desarrollamos lo que Josep María Esquirol entiende como *mirada atenta* (2006). No existe una mirada atenta, interesada, sabiendo de qué manera y dónde fijarla. Una carencia a la hora de ver, percibir y reflexionar la e-image que también sufre la obra de arte.

A menudo, las obras de arte solo nos interesan por el discurso más superficial de lo que en ellas acontece, o lo que es lo mismo, la parte más inmediata de su studium. Un studium que, sin embargo “grita, pero no hiera”, y que hemos de rebasar para introducirnos en los detalles que nos conmueven del punctum.

Debemos ser capaces de ir más allá y aplicar nuestra mirada atenta, interior u ojo del alma. Percibir así la realidad más allá de lo material, y alcanzar lo esencial del punto; dejar así que nos hiera, conmocione y atrape.

Incluso las grandes pinturas de la historia también parecen ser observadas en los museos de manera fugaz como vemos en las fotografías de Thomas Struth. Cometemos el error de ahogarlas en el mar de la literatura e interpretación de su studium, visualizando sólo datos culturales, históricos o sociales.



figura 3

Aunque es cierto que la pintura puede tener un interesante componente literario, cuando lo llevamos al primer plano, terminamos por desatender la propia pintura. El “flecha-

zo” o “herida” del punctum no es capaz de alcanzarnos; hay aspectos que solo podremos conocer mediante una mirada atenta, mediante la contemplación: esto es lo que llamamos la visión viva.

Debemos contemplar la obra considerándola como lo que es: una superficie que condensa la realidad, donde los elementos se relacionan y fluctúan. Una forma de entender que lejos de ser banal o superflua, busca lo más profundo con atención, interés, determinimiento y emoción.

Pinturas como el *Retrato de Juan de Pareja de Velázquez* o los autorretratos de Rembrandt, por ejemplo, requieren de un espectador participativo para su total apreciación. No nos podemos conformar con una ligera consideración u observación del rostro en ellas pintado. Debemos sumergirnos en la atmósfera que envuelve a esos rostros y dejar que nuestra mirada se embriague con la riqueza de los matices cromáticos y con la expresividad del rastro de las pinceladas, perdernos en los arañazos del cabello de Rembrandt, en el tacto de los ropajes, en el tratamiento del fondo o en la pátina inimitable del tiempo transcurrido desde que fueron creadas.



figura 4



figura 5

En la *Batalla de San Romano* de Paolo Uccello, por ejemplo, hay mucho más implícito que datos históricos, bélicos o sociales. Si contemplamos la pintura, a través de lo plástico encontramos otra información que supera a la histórica. Igualmente, Las pinturas negras de Goya, crueles y sucias de pintura revuelta pueden llegar a transmitirnos más de la España de inicios del S. XVIII que cualquier tratado de historia. Datos que sólo llegamos a conocer a través del punctum.

Una manera más profunda de concebir la pintura que trasciende a lo superfluo. Tal como apunta Jonathan Brown sobre las meninas “todos han intentado llegar a su esencia, buscando una explicación verdaderamente definitiva de su significado; y al final lo único que han comprobado es que la pintura ha sabido sortear cada una de las trampas intelectuales que se le tendían” (Compay, 2018, p. 88)

De forma más evidente, cuando hablamos de abstracciones como las de John Zurier o Cy Twombly, nos encontramos ante invitaciones directas -por parte del pintor- para que el espectador interactúe con la materia deleitándose en su contemplación; son pinturas que, a pesar de carecer de distracciones literarias, necesitan de una lectura lenta y de una sensibilidad madura para aprehender los valores que engrandecen a la materia.



figura 6

Volvemos a ese “detente instante, eres tan bello” de Goethe que antes nombrábamos, apelando a la contemplación de la belleza como un acto que requiere de demora y de tiempo. Byung Chul- Han, en *La Salvación de lo Bello* (2015), explica que lo que obstaculiza esta demora contemplativa es nuestra voluntad y que, sin embargo, cuando contemplamos la belleza de una obra artística, por ejemplo, ésta se retira y quedamos despojados de nosotros mismos.

Schopenhauer, entenderá este hecho como un estado de liberación donde nos despojamos momentáneamente “de todo querer, de todo deseo y cuidado. Lo bello me desembaraza de mí mismo. El yo se sume en lo bello. En presencia de lo bello, se desprende de sí mismo” (Byung-Chul Han, 2015 p.48)

Alcanzando este estado contemplativo, el tiempo se queda quieto. “La ausencia de querer y de interés detiene el tiempo, incluso lo aplaca”. Una quietud que diferencia esta visión viva de otras percepciones estéticas: en presencia de lo bello, el acto de ver llega a su destino. Será paradigmática la frase de Spinoza: «El espíritu es eterno en la medida en que concibe las cosas bajo el aspecto de la eternidad» (Byung-Chul Han, 2015 p.49)

En definitiva, hemos de ser capaces de leer la obra de arte mediante una forma de percepción contraria a la inmediatez, más lenta y silenciosa, demorándonos para capturar

los valores estéticos de la materia; actuar como descifradores ante la objetualidad de la imagen plástica y alcanzar el advenimiento del punctum mediante una “visión viva”. Hemos de considerar la creación pictórica, al igual que Luis Rosales en su poema *Verte, qué visión tan viva* (1949), como “una forma viviente que mueve la voluntad del hombre al convivirla”.

EL TACTO, LA SENSACIÓN Y LO INVISIBLE

La imagen en la postfotografía ha perdido el sentido de documento que históricamente había tenido.

Desde el impresionismo, el artista comienza a pasar por el filtro de su experiencia lo que representa. Una práctica que precisamente surge como una forma de supervivencia ante el nacimiento de la fotografía a finales del siglo XIX, ya que este procedimiento inicialmente reproductivo viene a liberar a la pintura de la función documental.

Según Zola, en el impresionismo el artista no pintaba “ni la historia ni el alma”; su función no era traducir en imágenes otro contenido ya elaborado, era pintar “sabía pintar y eso era todo” (Pinotti, 2007). Después de él, Bataille se referirá a Manet de forma similar para abordar la ruptura que la pintura había sufrido frente a la fotografía: “Su soberano desinterés por el tema, su negación de la elocuencia y de los significados, el rechazo de todo en cuanto, de cualquier manera, es extra pictórico.”

Lo cierto es que desde el S. XIX el artista se aleja de la imitación de su entorno. La pintura adquiere un nuevo significado y el medio o paisaje comienza a ser interpretado e interiorizado para condensarlo y plasmarlo en una obra de arte que, de este modo, hablaría de temas extra pictóricos más trascendentales, como el tiempo, la materia, la muerte, etc.

Una concepción de la que incluso se verá influenciada la fotografía del S. XX. Obras como los *signos* de Walker Evans (1928) o los *equivalentes* de Stieglitz (1922) nos sirven de ejemplo:



figura 7

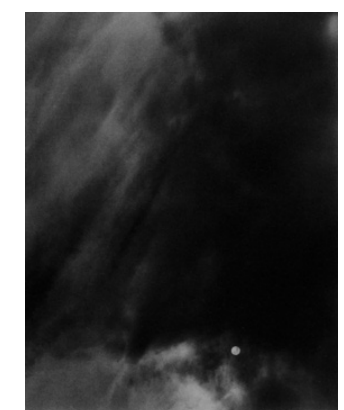


figura 8

Especialmente, las equivalencias de Stieglitz, no propondrán ni orientación ni arraigo en el espacio. Son imágenes en las que la representación de la tierra es mínima, y que equivalen a sus sentimientos de relación con el “caos del mundo”. Fragmentos de nubes

que son más bien una exploración metafísica, planteadas como una experimentación estética. Una fotografía que aboga por el azar y lidia con él.

En realidad, Stieglitz no persigue la realidad formal; en su obra brota el punto a través de ideas que están su interior y son materializadas en formas mundanas.

De hecho, este proceso ha existido desde los comienzos de la creación artística: Fidias, por ejemplo, no imitaba el modelo al que miraba, ya que en su creación perseguía una idea preconcebida de belleza, un arquetipo en base al que configurar sus esculturas. De la misma forma Apeles, según Plinio, pintó el trueno, relámpagos y rayos, consiguiendo transmitir sensaciones que nunca serán perceptibles en una imagen, que la superan. (Pinotti, 2007) Una idea que después recuperaría Walter de María en 1977 para su instalación Campo de rayos, donde la naturaleza es usada a modo del lienzo, y en cierta manera, captura el punto originado por las condiciones atmosféricas, el cual nos sobrecoge e impresiona a la vez.

Incluso en el *Tratado de pintura* de Leonardo (1550) encontramos algunos indicios de su concepción de la obra de arte como la expresión interior del artista, como sostén de una idea extra pictórica: “el buen pintor debe pintar dos cosas principalmente, al hombre y el concepto de su mente”, las figuras que no expresan esa idea, “están doblemente muertas, porque muertas están principalmente, ya que la pintura en sí no está viva, sino que expresa cosas vividas sin vida y si no se le añade el carácter vivo del tacto, seguirá estando muerta en una segunda vez” Pintar el hombre, para Leonardo, sería dar forma a sus pensamientos, dándole un carácter vivo a la pintura asociado al tacto.

Igualmente, Roland Fréart de Chambray, en su *Idea de la perfección en la pintura* (1622), texto que se convertiría en fundamental para la pintura académica francesa del siglo siguiente, afirmará que en una pintura prima la expresión en comparación con el resto de las partes. “cada pintor en sus cuadros se pinta a sí mismo”.

Deleuze, en su texto *Francis Bacon: Lógica de la Sensación* (1984), igualmente entenderá el cuerpo como origen y destino de la propia pintura. Así la obra de arte será también un acontecimiento que ocurre en el cuerpo del espectador, y que por ende deberá removerle todos los sentidos. Hablamos de una pintura viva, que otorga tanta importancia al ejercicio artístico, desde sus procedimientos manuales y mentales, como a los efectos que desencadena la obra.

El espectador participa de un entendimiento total. En la obra de Bacon, Deleuze destaca esta capacidad para producir cuadros que actúan en los distintos estratos de nuestra

sensibilidad. En el mismo sentido, en la obra actual del pintor chileno Humberto Poblete Bustamante, por ejemplo, encontramos elementos pictóricos que apelan a diferentes niveles del sentir, aunque la sensación sea única.

Nos estamos refiriendo a una categoría de obras en las que entra en juego el sentir *háptico*, una visión de lo tangible, capaz de entender la pintura reafirmando su carácter de superficie, “como si la dualidad de lo táctil y lo óptico fuera sobrepasada visualmente” (Honorato Crespo, 2010). Deleuze usa el ejemplo de las manzanas de Cezanne, identificándolas como elementos de tal consistencia, que no necesitan de espacio ilusionista para convencernos, ya que, con su presencia táctil y óptica conquistan el espacio de la realidad.



figura 9

En relación a lo anterior, identificamos un “lenguaje analógico”, situado en el hemisferio derecho y un “lenguaje digital”, en el hemisferio izquierdo. El primero capta a través del sistema nervioso formas que se imponen rápidamente, mientras que el segundo, necesita ser codificado y aprehendido mediante el cerebro. Si entendemos la analogía como la transformación de formas existentes para ser acomodadas a nuevos modelos, la pintura será un arte analógico por excelencia. La analogía se convierte así en lenguaje a través de lo pictórico.

Deleuze hace el mismo reproche a la pintura figurativa y la abstracta, en cuanto que, salvando algunas excepciones como las de las pinturas de Cézanne y Bacon, afectan a un único nivel sensorial, “sólo pasan por el cerebro” y, en consecuencia, no consiguen estremecernos intensamente. Para él ambas tendencias generan obras que no tienen efecto sobre el sistema nervioso.

Este último razonamiento puede ser completado con el análisis de obras de James Turrell o Bruce Nauman, donde la pintura pasa a un plano instalativo y sí que apela a

diferentes niveles de la sensación aun siendo totalmente abstractas.

Deleuze propondrá el valor de lo figural, ejemplificado de nuevo en la obra de Bacon. Lo figural se opondrá tanto a lo figurativo como a lo abstracto, superando lo ilustrativo y lo narrativo. Para Deleuze, Bacon consigue eliminar toda narración e ilustración que pueda brotar de un origen figurativo, generando un arte total, fundamentado en la capacidad de hacer aparecer visulamente una figura multisensible.

Igualmente, en el expresionismo abstracto de De Kooning, o Jasper Johns, temas figurativos tan clásicos como el cuerpo humano, el paisaje o la naturaleza muerta, se pondrán al servicio del artista para llevar a cabo una acción pictórica figural. De esta forma, consiguieron hacer transmisibles a través de la materia, sus sensaciones y las de su tiempo: el trazo podía ser agresivo y el color espiritual, superando al elemento representado, convirtiéndolo en un mero objeto al que aferrarse para desplegar un nuevo universo de sensación y tacto. Deleuze también analizará la serie de mujeres de Willem de Kooning afirmando que en ellas “extrae la presencia orgánica y sexual de los cuerpos mediante la desrealización figurativa del action painting.”

Al mismo tiempo, en España, Antonio Saura definirá su obra como una obsesión por enfrentarse al lienzo y atacar el espacio pictórico. En *Escritura como pintura* (2004) confiesa que “para no caer en un caos absoluto, para no llegar el suicidio, para no perder pie y no alejarme de una realidad tremenda, he escogido casi sin percatarme la única estructura (studium) que podía convenirme. Un cuerpo, un objeto o un paisaje podrían volver a ser una fuente constante siempre que no fueran más que eso: un soporte endotérmico mediante el cual poder llevar a feliz término una necesidad de acción”. Paralelamente, el pintor y escritor sevillano José Luis Castillejo, por ejemplo, se aferraría a las formas de los signos y letras para llenar el espacio en su obra.

Deleuze definirá la pintura, al igual que Saura, como un campo y una práctica intrínsecamente catastrófica. Como confiesa Saura, la obra se desarrollará huyendo de este caos y, en consecuencia, lo catastrófico acaba siendo condición pictórica. Teniendo en cuenta estos pensamientos, podemos considerar la pintura como una compleja lucha desarrollada en confrontación respecto a la materialidad del medio.

En este contexto identificamos diferentes formas de librar esta lucha. La abstracción geométrica, por ejemplo, se enfrenta a ese caos reduciendo al mínimo los elementos; desplegando sus formas austeramente para superar los datos figurativos de la realidad y, mediante elementos inmateriales como el ritmo o la armonía, descubrir el valor sensitivo de sus formas abstractas.

Para Deleuze no se podría librar esta lucha cuando “El código es forzosamente cerebral, y pierde la sensación, la realidad esencial de la caída, es decir, la acción directa sobre el sistema nervioso” (Honorato Crespo, 2010)

Igualmente, en el expresionismo abstracto de Pollock, Deleuze verá como el action painting lo sumergirá violentamente en este caos, llegando a convertir el cuadro en una materialización de esta lucha. Bien es cierto que estas consideraciones pueden ser refutadas o cuestionadas como veremos más adelante.

Para Deleuze, tanto Bacon como Cezanne llevaran a cabo la forma óptima de operar, equilibrando todas las tensiones en el espacio pictórico. No obstante, encontramos otros artistas que también merece la pena destacar al respecto, como Giorogio Morandi, que será paradigmático de esta forma de entender la creación. Coetáneo del expresionismo abstracto, basó toda su obra plástica y gráfica en el estudio del bodegón y de algunos paisajes. Su obra a menudo es tachada de menor, precisamente por abarcar una temática tan reducida, pero sus bodegones no buscan la representación; sus botellas cuidadosamente colocadas, son un medio, una excusa para llevar a cabo un amplio estudio de la pintura, composición, matices, etc. una exploración de la materia y su narrativa para hacernos buscar el punto en lo figural. La geometría de cada elemento figurativo, contiene el caos de una pintura que apela a nuestra sensación en todos sus niveles.

Foucault estructuró su pensamiento basándose en la construcción de su caja de herramientas: “construir no un sistema sino un instrumento: una lógica propia a las relaciones de poder y a las luchas que se establecen alrededor de ellas... Que esta búsqueda no puede hacerse más que gradualmente, a partir de una reflexión sobre situaciones dadas” (Gabilondo, A, 1990, p.58)

Se trata por lo tanto de sacar el mayor partido, exprimir los recursos de los que se dispone. Foucault proyecta esta teoría para ser aplicada en un contexto biopolítico, no obstante, es un método que también puede ser trasladado a la creación artística; igualmente, desde la libertad inherente a lo artístico, podemos generar un instrumento para el desarrollo de un proceso creativo formado por múltiples herramientas y aplicarlas de manera sinérgica para sacarles el máximo partido.

En nuestra caja de herramienta hemos incluido el azar, el collage, el objeto encontrado y las imágenes recicladas.

EL JUGADOR DE DADOS NUNCA PIERDE (EL AZAR)

Como hemos visto, el punto o aura surge desde lo imprevisto sin ser planeado, “ese ese azar que despunta” en las formas que se apoderan de nosotros. El azar, de hecho, está presente en la caja de herramientas de múltiples artistas de la era postfotográfica. Permitiendo la creación de forma consciente, desde la casualidad, el imprevisto o el encuentro fortuito, el azar siempre es un buen medio en el que encontrar el punto.

Cuando hablamos de azar aludimos a lo imprevisible o incontrolable, lo aleatorio o alternativo, lo que irrumpe sin representarse y no se puede prever o imitar.

Lo azaroso es inherente al ser humano. Incluso los argumentos que hemos dado para explicar nuestra creación, ya se basaban en juegos de azar: Poseidón, Zeus y Hades se repartieron el mundo jugándose a los dados e incluso en la Biblia, Dios le dice a Moisés que divida la tierra de los israelitas a suertes.

Nuestra aproximación a los dominios de la suerte o azar, explican nuestra necesidad de asumir riesgos, liberar nuestra fantasía o alejarnos de lo rutinario.

El azar se opone a la norma y sale de lo mecánico. Quizás por ello el surrealismo lo adoptaría como una forma para reescribir la vida y alejarse del dogma burgués. En su inmiscución artística destacará la escritura automática que poetas surrealistas como Paul Eluard desarrollarán a principios del S.XX, a modo de experiencias donde hallar lo inesperado.

Desde el año 1916, el dadaísmo había comenzado a valorar el azar, junto al caos o lo imperfecto, como bellos. Posteriormente, André Breton sentará las bases del azar como vector de lo maravilloso y en contra de lo rutinario. En *Les Vases Communicants* (1932) establecerá el azar objetivo como uno de los conceptos fundamentales del movimiento: una expresión procedente de Engels que lo entendería como “la confluencia inesperada entre lo que el individuo desea y lo que el mundo le ofrece. Así, uno está pensando en una determinada persona y de repente, al cruzar una esquina, topa con ella. Se trata, pues, de coincidencias o casualidades, pero cargadas de un valor emocional que las vuelve significativas.”. El azar objetivo perdurará con la misma importancia en el contexto artístico, llegando de algún modo a la creación artística postfotográfica.

Para Max Ernst, enmarcado entre el dada y el surrealismo, el frottage (1925) será el equivalente de la escritura automática en su ejercicio plástico artístico. A través de esta técnica el autor asistía casi como espectador al nacimiento de su propia obra; observan-

do las fases de su desarrollo, ejerciendo muy poco control sobre ella, otorgándose al azar, se topaba con ella.

De hecho, el azar como método de descubrimiento estético siempre ha estado presente en el medio artístico. Leonardo recomendaba a sus aprendices sentarse ante muros desconchados para deslumbrar su mirada con “ese acontecimiento de manchas aleatorias” para encontrarse así con un mundo imaginario donde las fracturas, humedades o lapsus aleatorios se tornaban paisajes o apariciones. Existen similitudes con el frottage de Ernst o la escritura automática surrealista: del encuentro azaroso con el objeto, a modo de inspiración o iluminación, surge la obra.



figura 10

Salirse de lo previsible a través de lo azaroso constituirá una estrategia de descubrimiento en la creación, aunque también podremos incluir el azar de forma constructiva en el resultado final de la obra. Así, en *El gran Vidrio* de Duchamp encontramos el azar como descubrimiento y como efecto sobre la forma.

En 1914 Duchamp dejaría caer un hilo desde un metro al suelo para obtener las curvas que después añadiría en la obra; de este modo cedió toda la responsabilidad de la composición al azar. Volvería a trabajar la obra en 1920, después de haber dejado que el polvo se depositara sobre ella deliberadamente, acción que quedó plasmada en una serie de fotografías de Man Ray. Seis años más tarde, cuando era transportado desde el Museo de Brooklyn tras su exposición, *El gran vidrio* se rompe en dos grandes arcos. Duchamp, sin embargo, incorporaría la rotura recomponiendo su obra con un cable y barniz, lidiando con lo inesperado del azar, que en ese momento había pasado a ser esencial en la obra.

De esta forma, el artista actúa como un imán de lo aleatorio y de sus infinitas posibili-

dades. Intenta ordenar lo desordenado y leer lo ilegible. Resultan paradigmáticas de lo azaroso distintas performances como *Las cosas* de Esther Ferrer, *Shot in the name of art* de Chris Burden o el famoso *233* de Cage, en cuanto que despojan totalmente de su control al artista para ponerlo en manos de la aleatoriedad.



figura 11

Sin embargo, Ad Reinhardt, padre del minimal, no concebirá estos términos de aleatoriedad, lo inesperado o fortuito como azaroso. Él hablaría de *control*, es decir, del artista ejerciendo control sobre el azar. Pero, ¿debemos pensar el azar y el control como diferentes en el arte?... Seguramente deberíamos considerarlos como complementarios.

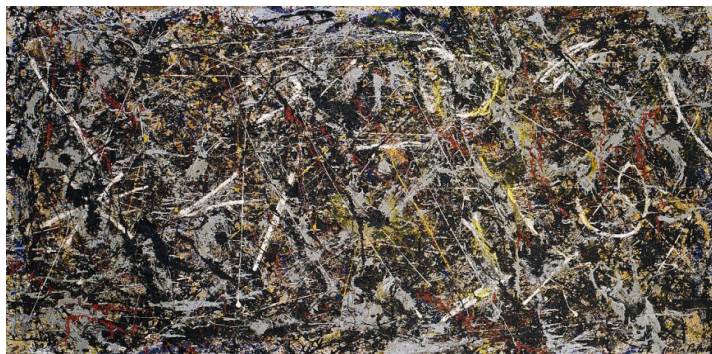


figura 12

Cuando Pollock pintó *Alchemy* (1947), una de sus primeras pinturas de acción, realmente ejercía un control y dominio total sobre cada pincelada aleatoria de su dripping. Toda la obra es de hecho, una acción de control y azar que queda impresa en el lienzo. En ella el azar es esencia de la forma pictórica que incluso aporta cierta temporalidad. Es precisamente aquí, donde radica la originalidad de una obra que Deleuze criticaba por ser demasiado caótica.

El rechazo de la coherencia en la composición en pos de lo aleatorio que Duchamp había aplicado a su *Gran Vidrio* o que Pollock trató de controlar, sería desarrollado profundamente en el marco de los constructivismos, especialmente en el proveniente del Dada, gracias al dúo artístico formado por Sophie Taeuber y Jean Arp.

UN PAPEL ROTO (EL COLLAGE)

El matrimonio Arp añadiría al constructivismo la esencia azarosa del surrealismo o dadaísmo, cuando en 1919 comienzan a realizar sus collages según lo que concibieron como leyes del azar: “Con esta técnica las obras geométricas comienzan a debilitar las direcciones, de las que brotaban construcciones rigurosas e impersonales, hechas de superficies y colores. Desterrando la voluntad en la composición, aplicando la ejecución automática y trabajando según las leyes del azar, la ley que contiene todas las demás, que se nos escapa y que solo puede ser experimentada por un total abandono al inconsciente (...) Lo absoluto me hechizaba. Pegaba, despegaba y descomponía, la degradación de cualquier obra humana me llevaba a rasgar en lugar de guillotinar” (Sanmiguel D. N. en *Una tirada de dados*, p.64)

De hecho, el escritor Louis Aragon, uno de los fundadores del surrealismo, entendería este tipo de collage como una forma de desafiar la pintura en su ensayo *La peinture a défi* (1930) escrito para el catálogo de una exposición de collages. El nuevo procedimiento sería concebido desde ese momento como una forma de hacer frente a la pintura mecánica y vacía, que se repetía a sí misma como una mímica. El collage (al igual que la escritura automática) eliminará lo mecanizado, negando la mimesis, al incorporar la realidad sin necesidad de imitarla y haciendo del propio proceso de creación artística un medio donde lograr el descubrimiento de lo azaroso. El devenir de la obra por encima de la imitación cobraba importancia.



figura 13

PASEO Y SERENDIPIA (EL OBJETO ENCONTRADO)

En 1950, Ellsworth Kelly retomará un pseudo azar objetivo para toparse con el objeto que le daría su “forma pictórica”. Se dejaría atrapar por el aura de las cosas a través de una acción que en cierto modo nos remite al ready-made dadaísta.

Para Kelly, el arte estaba demasiado basado en el hombre. En 1969 apunta: “Me gustaba el carácter de objeto. Me atraían las formas encontradas en la bóveda de una catedral o incluso una mancha de alquitrán en la carretera. En vez de hacer un cuadro –interpretación de una cosa vista o inventada- encontraba un objeto y lo presentaba tal y como es él mismo. Mi primer objeto fue *frenetre* (1949). Por donde mirara todo se convertía en algo por realizar: todo debía ser exactamente lo que era. El tema estaba ahí, ya hecho, y todo era materia. Todo me pertenecía: una vidriera, trozos de papel en la calle, etc.” (Valcárcel Medina. I. en Una tirada de dados, 2007, p.68)

Este encuentro fortuito con el objeto, en cierto modo nos remite a una poética de lo urbano. Un azar objetivo que no es más que el resultado del divagar del artista por el paisaje que habita, cuando éste lo contempla y analiza.

Desde el impresionismo, el artista comienza a representar el paisaje que vive, deja de ir a buscarlo para encontrarse inmerso en él, reaccionando así contra el canon de la escuela de Barbizón que pintores como Constable o Daubigny defendían. El paisaje fue entonces encontrado caminando por la calle, en una estación, en bares, parques, catedrales, etc. Incluso lugares que a priori se alejaban del paradigma de lo bello, cobraron importancia. Es el caso del *Salón de la Rue des Moulins* (1894) donde Toulouse Lautrec pintaba un prostíbulo.

De hecho, sumergirse en el entorno urbano, siempre había sido una herramienta clave para el desarrollo de discursos artísticos, con especial importancia en la creación literaria. Incluso en la escuela peripatética de Aristóteles, ya encontramos el acto de deambular la ciudad como forma de creación filosófica.

En el siglo XVIII Rousseau, establecerá el paseo como una necesidad orgánica, una pulsión de escapismo o evanescencia. Un siglo más tarde, Balzac cuestionaría en su ensayo *Teoría del andar* (1833) la relevancia del propio acto de caminar: “¿No es realmente extraordinario el que, desde que el hombre anda, nadie se haya preguntado por qué anda, si puede andar mejor?, ¿qué hace al andar?”. Precisamente Robert Walser responderá en *El paseo* (1917) a esta última pregunta: ¿qué hace el artista al andar? Para él el paseo será una forma imprescindible de mantenerse en contacto con el mundo vivido; nos

hace darnos cuenta de que, sin el acto de caminar, su profesión como literato estaría aniquilada.

El escritor Nicolás Edme Rétif de la Bretonne (búho de París), plasmará en *Las noches revolucionarias* (1792) una especial observación de su entorno, paseando en la nocturnidad y contemplando lo ajeno. Adelantaría así la idea del *Flaneur*, que años más tarde, llegaría a la poesía de Baudelaire en *El Esplín de París* (1869).

Walter Benjamin estudiaría profundamente el concepto de Flaneur a través de la poesía de Baudelaire. Lo recuperaría para definirlo como un continuo observador del entorno sociológico a finales del siglo XVIII, caracterizado por “un transitar despreocupado, por ser un observador sin objetivo concreto que camina atraído por la multitud de imágenes que ofrece la ciudad. Por eso encuentra su lugar allá donde más imágenes se aglomeran: el mercado. Sin embargo, el tipo social del flaneur no se circunscribía únicamente a los centros comerciales metropolitanos, sino que se abría paso allá donde la multitud pudiera servirle de camuflaje. Éstas eran las primeras características del flaneur: su errancia, su falta de objetivos y su gusto por la multitud.” (Lesmes, D, 2011, p. 2)

El entorno urbano como inspiración o desarrollo del arte será revolucionado conceptualmente con la llegada del dadaísmo, donde el paisaje urbanita será profundamente reivindicado. Lugares de poco interés estético, pintorescos y a priori poco trascendentes se recuperan. Estas zonas de tránsito, o flujo, dominantes en las sociedades modernas serán definidas posteriormente como no-lugares por el antropólogo Marc Augé en *No-Lugares* (1992). En definitiva, espacios del hábitat público que no trascienden de “un furtivo cruce de miradas entre personas condenadas a no reencontrarse, mudas”.

Una de las primeras acciones artísticas que planteó esta problemática, mucho antes de que Augé estableciese su tesis, llegó gracias a la actividad dadaísta de caminar por París, una práctica derivada de las deambulaciones surrealistas, donde el artista vagaba en busca de ese azar objetivo que revelase la idea. Así es como en 1921 se produciría la primera visita dadaísta para hacer del paseo una obra artística.

En los años 50, el fluxus condensaría estas prácticas para visitar túneles, urinarios y demás lugares que eran despreciables del Soho. Una acción con la cual el artista buscaba dejar huella de su existencia, de su situación. Su propia vivencia y el acto de caminar eran convertidos en arte, replanteando así los límites del mismo.

El situacionismo de los años 60, definirá esta forma de vivencia del hábitat urbano

como deriva. La deriva situacionista se define como la técnica de paseo “ininterrumpido a través de ambientes diversos” (Ontañón, A, 2012). Una acción con la que se pretendía criticar la rutinaria forma de convivir con la ciudad, lanzándose varios días a la deriva por París, comiendo, paseando y durmiendo en sitios insospechados. Un planteamiento que inspiraría al artista holandés Constant Nieuwenhuys para hacer su obra *Nueva Babilonia* donde, desde 1956 y hasta 2005, sobre el plano de ciudades existentes proyectó nuevas ciudades utópicas en las que no existiría alienación alguna, permitiendo el nomadismo y el juego constante en la ciudad. Constant fue uno de los fundadores del grupo CoBrA.



figura 14

Esta forma de convivir con el paisaje urbano continuará en la Postmodernidad:

Resulta interesante la obra fotográfica de Luigi Ghirri, quien tuvo bastante interés por dejar constancia de nuestra relación con el espacio habitado y la representación que de él hacemos. Fotógrafos contemporáneos a él como William Eggleston, Robert Adams o Stephen Shore enmarcados en la corriente New Topographics, serán aún más radicales eliminando todo simbolismo o idealización. Sus fotografías documentales, en gran medida del no-lugar, eluden la naturaleza virgen para centrarse en los efectos de la acción del hombre sobre la naturaleza.

La serie *Monumentos de Paissac* (1967) de Robert Smithson va un paso más allá, haciendo de esta topografía cierta forma de arqueología del no-lugar. En esta serie, Smithson se influencia en el concepto de paisaje industrial que Bern y Hilla Becher desarrollaban al mismo tiempo en la escuela Dusseldorf. Para ello fotografía a la deriva zonas industriales decadentes de la periferia de New Jersey con cierta esencia romántica, casi tratándolas a modo de ruinas. Hablando del pasado reinterpreta el paisaje, para darle un

nuevo concepto de belleza y plantear nuevas fórmulas de lo escultórico y monumental.

Artistas de la contemporaneidad como Jorge Yeregui siguen la estela de Smithson, haciendo del paseo a la deriva acción artística, como vemos en su serie *En el Camino* (2007)



figura 15



figura 16

Objetos de estos no-lugares y sus vestigios ocupan parte del medio artístico. Klara Liden, por ejemplo, realiza desde el año 2000 un reciclaje del imaginario colectivo. Sus sedimentos de carteles publicitarios provienen del divagar por Berlín, donde son elementos característicos en el paisaje urbano. Artistas como Liden, Keke Vilabelda o Julia Llerena establecen su discurso en base a esta arqueología del no-lugar postfotográfico; nos hablan de pasado y de la actualidad al mismo tiempo y siguen apostando por reflexionar sobre su medio, atraídos por las imágenes que en éste se despliegan.

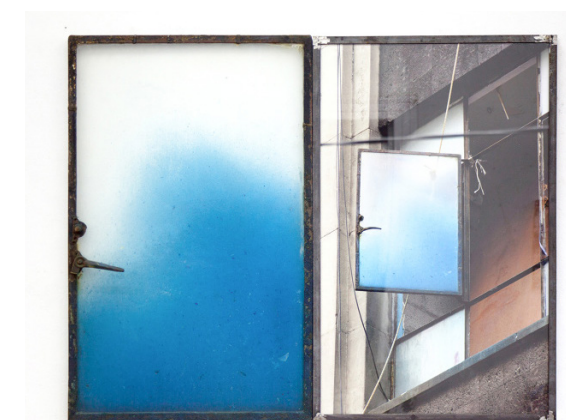


figura 17

Al igual que el escritor Robert Walser, el artista sigue necesitando sumergirse en su entorno, caminarlo y divagar por todos sus espacios para involucrarse en la cultura que habita. En definitiva, el paisaje por nosotros construido, altamente segregado de imágenes en la era postfotográfica, se ha convertido en un laboratorio contemporáneo de experimentación artística, como lo fue para Siteglitz o para Smithson.

INJERTOS DIGITALES (LAS IMÁGENES RECICLADAS)

De esta forma, el artista sigue actuando en cierto modo como aquel primitivo flaneur de Baudelaire; se sigue impregnando de las imágenes que su mundo produce, sólo que ahora no se aglomeran en las calles o en el mercado únicamente, sino que, en mayor medida, brotan de las pantallas que la postfotografía nos brinda, construyendo un nuevo mundo en que el artista también se camufla.

En este entorno donde no se suele prestar atención a lo cotidiano y donde la fugacidad es constante, el artista tiene el poder de cuestionar la realidad para reinterpretarla y llegar a subvertirla en algunos casos, tal como el situacionismo propuso.

La obra de Penélope Umbrico es paradigmática en relación al ejercicio de ecología sobre la imagen de la que habla Fontcuberta. En un tiempo en el que disponemos de un caudaloso hilo de imágenes necesitado de cierta higiene visual, Umbrico nos plantea *Suns from Flickr* (2006), una de sus piezas más populares. Este proyecto se inicia en 2007, cuando la artista consulta Flickr para tomar una foto de una puesta de sol y descubre que eran 541.795 los ejemplos de los que disponía. Se plantea entonces si tiene sentido esforzarse en tomar una foto adicional y, ante la duda respecto a la posibilidad de incrementar la contaminación gráfica reinante, abogará por una rotunda negación.

Juan Martín Prada contemplará en *La condición de la imagen digital* (2010) este tipo de creación como una forma de digestión visual, donde el artista metaboliza las imágenes reflexivamente ante la pasividad de la gran multitud; operando con ellas y sometiéndolas a una recontextualización.

Surgen de este modo las imágenes-injerto, mediante combinación y modificación de imágenes o elementos de diferentes procedencias, “como si el lenguaje del arte sólo pudiese ser ya un lenguaje sobre lenguajes (imágenes) existentes”. Las imágenes son acogidas para ser traducidas e incorporadas al lenguaje artístico; la obra se va creando de esta forma casi por estratos que se acumulan, entre los que el artista se mueve añadiendo o redescubriendo capas y estratos procesuales. Todo, de nuevo, como consideraba Louis Aragon en *La peinture au défi* (1930), en pos del devenir de la obra.

Robert Rauschenberg ya adelantaría estos injertos o reciclajes antes incluso de la irrupción de la postfotografía. Su obra se ve influenciada por la saturación de imágenes que encuentra en los medios de masas, se vería “obligado a incorporar el exceso del resto del mundo” a través del collage. Como los Arp, usaría el collage para incorporar la imagen que consumía de forma impersonal. Su banco de imágenes lo incluía todo:

desde reproducciones de cuadros a titulares de medios de comunicación, haciendo así que los cuadros cobrasen un sentido documental. “Quería darle al lienzo el parpadeo acumulativo de un televisor” para hablar del derroche en la imagen, y por ende, de su imaginario cultural. (Richard, D, 1982)

En una de sus obras incorporó una serigrafía de una imagen del Desnudo bajando la escalera (1912) de Duchamp que encontró en una revista. Por su parte, Duchamp, se había inspirado en una antigua foto seriada para realizar el cuadro. De esta forma Rauschenberg condensa 70 años de injertos fotográficos en una sola obra.

Los cuadros de Eloy arribas (Valladolid, 1991) catalizan el inconsciente colectivo de un modo aproximado al de Rauschenberg, plasmando en un objeto el imaginario de la cultura postfotográfica de nuestro tiempo.

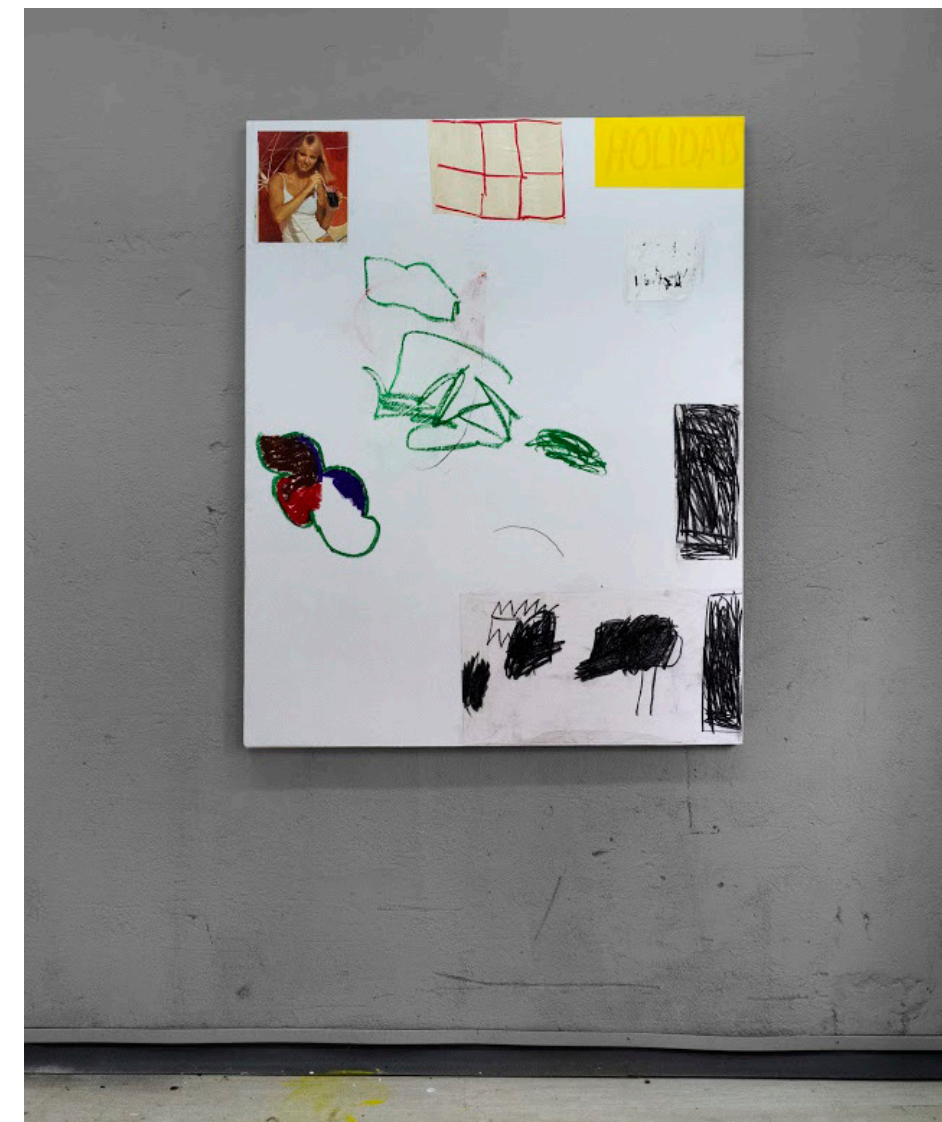


figura 18

RECONSTRUCCIONES DE PAISAJES ENCONTRADOS

MIS CREACIONES PICTÓRICAS

Desde el entorno habitado como laboratorio de investigación artística; a través del caminar y la divagación a la deriva por los espacios de la cotidianeidad más anodina, me involucro en la cultura y en el lugar que vivo. El no-lugar es tratado como un reducto de naturaleza virgen, camuflado en el paisaje, por nosotros mismos construido.



Tillmans looking for da puncutm. Tinta sobre papel. 21x 29 cm. 2019



S/T. Tinta sobre papel. 21x 29 cm. 2019



Duchamp looking for da punctum. Tinta sobre papel. 21x 29 cm. 2019



Warhola looking for da punctum 2. Tinta sobre papel. 21x 29 cm. 2019

Poohtato salad. Acrílico y esmalte sobre madera. 200x 200 cm. 2018

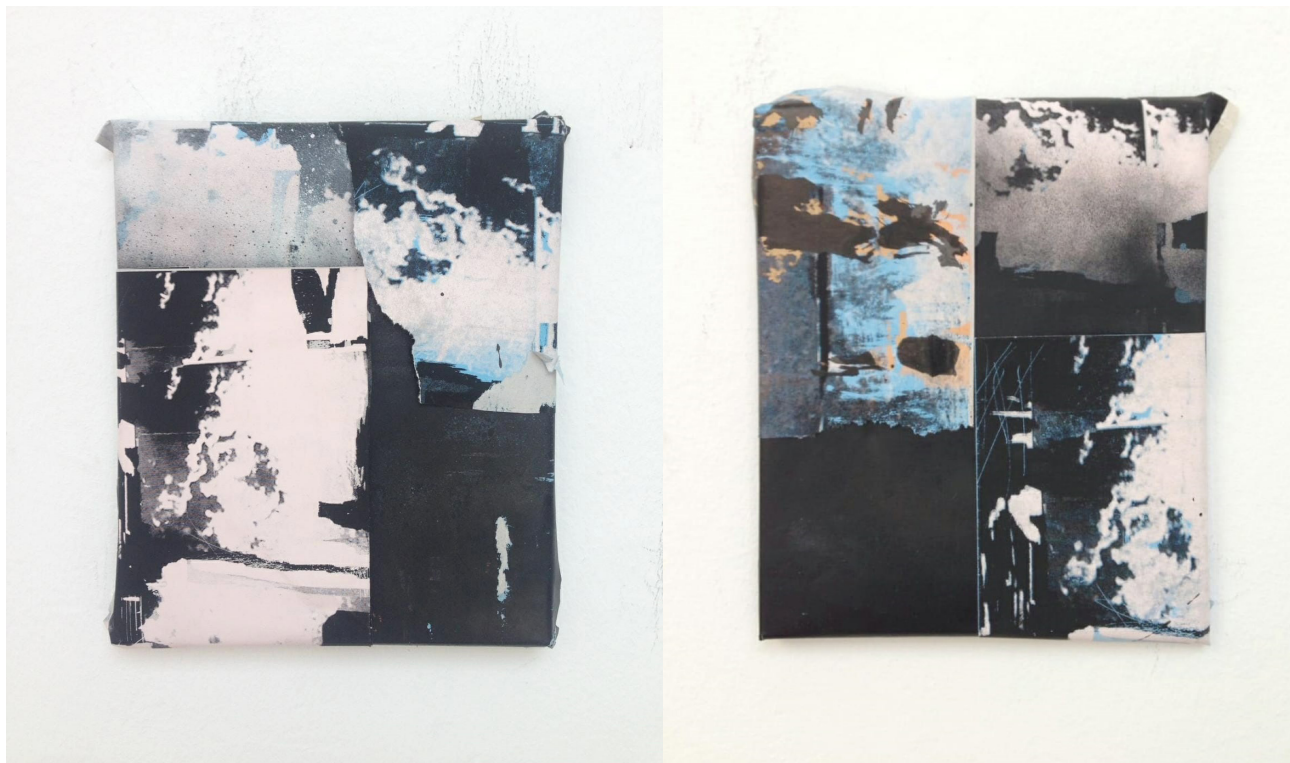




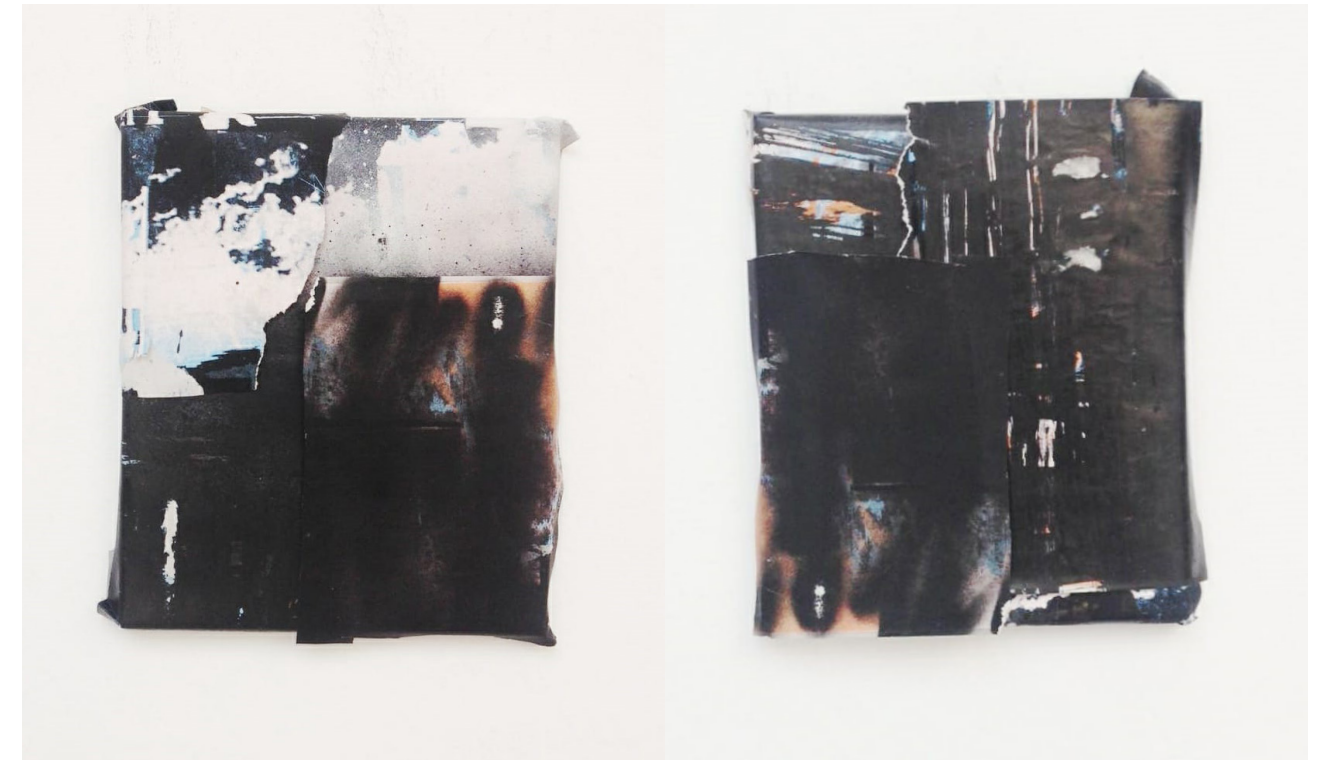
Le fleur. Serigrafía intervenida. Detalle. 2018

Le fleur. Serigrafía intervenida sobre bastidor. 30x25 cm. 2018





Le fleur, variaciones. Serigrafía intervenida sobre bastidor. 30x25 cm. 2018



Le fleur, variaciones. Serigrafía intervenida sobre bastidor. 30x25 cm. 2018



Alfombra encontrada. Fotografía digital. 2019

S/T. Serigrafía intervenida. Detalle.. 2019

Obra llevada al plano instalativo en las siguientes páginas:







En el bosque no se dejaron ver. Óleo sobre papel. 29 x 17 cm. 2018



Antipintura y cuentos II. Pintura instalada.

80 x 50 cm. 2019



Antipintura y cuentos IV. Pintura instalada. 230 x 110 cm. 2019





Antipintura y cuentos I. Pintura instalada. 30 x 30 cm. 2019



Antipintura y cuentos III. Pintura instalada. 80 x 67 cm. 2019

CONCLUSIONES

Como hemos visto, vivimos en un contexto donde la verborrea de la imagen digital es tan fugaz que ha pasado a construir nuestro propio mundo. Quizás la forma de escapar de esta situación esté precisamente en otro modo de imágenes.

Hablamos de Imágenes encarnadas, a modo de objeto, que confíen en nuestra capacidad de análisis y requieran de tiempo, de hacernos pensar.

Imágenes creadas mediante un proceso artístico, que tienen el poder de abrumarnos sin que ni siquiera sepamos por qué. Imágenes cuya razón a menudo no se encuentra en lo evidente, debiendo alejar la búsqueda de la razón de lo literario del studium, para encontrarnos con ésta en mayor medida en la piel de la obra, de donde brota el punto: “La pintura es la única que puede juzgar todas las cosas, forma y color”¹

Quizás nuestra salvación a la furia de las imágenes esté en artistas que catalicen las imágenes entre las que vivimos. Pero, ¿Cómo adquiere el artista tal capacidad de destilación visual? La respuesta la encontramos, como Walser, en el paseo. De esta forma, el artista se sitúa en su entorno, para tomar conciencia y operar.

No necesariamente se trata de hacer un arte como el de Penélope Umbrico, que ataque directamente a esta furia de las imágenes, pero quizás lo interesante de la práctica artística esté en el propio poder de creación; Y es que, a través de la pintura, dibujo, escultura, etc somos capaces de crear nuevas imágenes. Es el caso de estas *Reconstrucciones de paisajes encontrados*, donde, a través de una visión viva, el espectador puede llegar a una percepción incluso háptica.

De este modo, a través de detalles que a priori nos son invisibles, la pintura especialmente nos otorga una alternativa a la furia que caracteriza nuestro imaginario contemporáneo.

¹: Anotaciones manuscritas del Greco en una edición conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid de los Diez Libros de Arquitectura de Vitrubio.

BIBLIOGRAFÍA Y OTROS RECURSOS DOCUMENTALES

LIBROS

Barthes, R. (2015) La cámara lucida, Barcelona, Paidós

Brea, J. L. (2010). Las tres eras de la imagen. Madrid: Ediciones Akal.

Compay, X. (2018). Velazquez. El placer de ver pintura. Lleida: CAEM Arte.

Esquirol, J. M. El respeto o la mirada atenta: Una ética para la era de la ciencia y la tecnología

Fontcuberta, J. (2016). La furia de las imágenes. Barcelona: Galaxia Gutenberg

Morandi, G. (1999). Giorgio Morandi : paintings, watercolours, drawings, etchings. Munich: Prestel

Nogué i Font, J. (2008). El paisaje en la cultura contemporanea. Madrid: Biblioteca Nueva

Pinotti, A. (2007). Estética de la pintura. Madrid: Machado Libros.

Saura, A. (2004). Escritura como pintura : sobre la experiencia pictórica, 1950-1994. Barcelona: Galaxia Gutenberg

CAPÍTULOS DE LIBROS

Sanmiguel Diest N. Asumir riesgos : la estética del juego. En Jornada de Estudio de la Imagen (2007) (Coord). Una tirada de dados: sobre el azar en el arte contemporáneo. Madrid, Consejería de Cultura y Turismo

Valcárcel Medina. I. Coincidencia más que azar : la intención del artista. En Jornada de Estudio de la Imagen (2007) (Coord). Una tirada de dados: sobre el azar en el arte contemporáneo. Madrid, Consejería de Cultura y Turismo.

LIBROS DISPONIBLES EN LÍNEA

Flusser, V. (1990). Hacia una filosofía de la fotografía. Recuperado de https://monoskop.org/images/8/8d/Flusser_Vilem_Hacia_una_filosofia_de_la_fotografia.pdf

Brea, J. L. (2004). El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural. Recuperado de [libros.metabiblioteca.org:8080/bits-tream/001/426/1/El%20Tercer%20Umbral.pdf](https://libros.metabiblioteca.org/8080/bits-tream/001/426/1/El%20Tercer%20Umbral.pdf)

Buyung-Chul Han (2015) La salvación de lo Bello. Recuperado de <https://www.acade->

mia.edu/36902429/Byung_Chul_Han_La_salvacion_de_lo_bello_pdf

Gabilondo, A. (1990) El discurso en acción: Foucault y una ontología del presente. Disponible en <https://books.google.es/books?id=PsmKuBMUNLcC&pg=PA52&lp-g=PA52&dq=%E2%80%9C>

Munch, E. (2015) El friso de la vida. Recuperado de <http://tecnologiamerani.edu.co/web/wp-content/uploads/2017/06/emefdlv.pdf>

Prada, J. M. (2010) La condición digital de la imagen Disponible en http://www.juanmartinprada.net/textos/martin_prada_j_la_condicion_digital_de_la_imagen_2010.pdf

Walser, R. (1917) El paseo. Disponible en <http://www.siruela.com/archivos/fragmentos/Elpaseo.pdf>

ARTÍCULOS DE REVISTAS EN LÍNEA

Prósperi, Germán Osvaldo (2016) Vicisitudes de la mirada. El ojo del alma y el ojo del cuerpo en la República de Platón. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7752/pr.7752.pdf

Lesmes, Daniel (2011) El flâneur, errancia y verdad en walter benjamín Disponible en <http://www.paralaje.cl/wp-content/uploads/2014/11/6-2-LESMES-DOSSIER-173-556-1-PB.pdf>

Cuesta Salvador, María (s. f) Honoré Balsac: Teoría del andar Disponible en https://www5.uva.es/agora/revista/2/agora2_12_mariacuesta.pdf

Ontañón, Antonio (2012) “La vanguardia no se rinde”: Guy Debord y el Situacionismo. Disponible en <http://situaciones.info/revista/la-vanguardia-no-se-rinde-guy-debord-y-el-situacionismo/>

Honorato Crespo, P. (2010) Sensación y Pintura en Deleuze. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000100019

ARTÍCULOS DE PERIÓDICOS EN LÍNEA

Rodríguez Marcos, J. 2016.El objetivo afilado de Joan Fontcuberta [en línea]. [consulta: 22/04/2019]. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2016/04/27/eps/1461708037_146170.html

Fernández-Santos, E. 2016. El lenguaje más hablado del planeta [en línea]. [consulta: 22/04/2019]. Disponible en:<https://elpais.com/elpais/2016/10/30/>

[eps/1477778731_147777.html](https://elpais.com/elpais/2016/10/30/eps/1477778731_147777.html)

Camarzana, S. (2018) Cómo sobrevivir al exceso de imágenes [en línea]. [consulta: 22/04/2019]. Disponible en: <https://elcultural.com/noticias/arte/Como-sobrevivir-al-exceso-de-imagenes/12310>

Fontcuberta, J.(2011) Por un manifiesto postfotográfico [en línea]. [consulta: 22/04/2019]. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>

R. Pastoriza, Francisco (2017) La postfotografía y la desilusión de la imagen [en línea]. [consulta: 22/04/2019]. Disponible en: <https://periodistas-es.com/la-postfotografia-la-desilusion-la-imagen-87386>

TESIS DOCTORAL EN LÍNEA

Masotta Litjmaer, C (2012) Variaciones de lo figural. Recuperado de https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/20710/TFM_CloeMasotta.pdf?sequence=1&isAllowed=y

PÁGINAS WEB

Griño, A. (2019). Del texto” Arqueologías del desastre “. Obtenido de www.kekevilabelda.com/TXT

Museo Reina Sofía (2012) Muntadas Entre/ Between, Madrid, recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2011-001-dossier-es.pdf>

Musée d’Orsay (s. f) Obras comentadas, Equivalente Disponible en (https://www.musee-orsay.fr/es/coleccion/obras-comentadas/fotografia/commentaire_id/equivalente-23359.html?S=&tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=847&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=844&cHash=44c26255d1&print=1&no_cache=1&

PÁGINAS WEB (ENTRADAS DE BLOG)

Lathrop, A. (2013). Desconfiar de las imágenes, laFuga, 15. [Fecha de consulta: 2019-04-22] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/desconfiar-de-las-imagenes/626>

Rosales, Luis (1935 – 1938) Verte, qué visión tan clara. [Fecha de consulta: 2019-04-22] Disponible en <https://www.poeticous.com/luis-rosales/verte-que-vision-tan-clara?locale=es>

ENTRADA DE ENCICLOPEDIA EN LÍNEA

Azar Objetivo (s. f). En Wikipedia. [Fecha de consulta: 2019-04-22] Recuperado el 29 de Marzo de 2019 de https://es.wikipedia.org/wiki/Azar_objetivo

REPORTAJES AUDIOVISUALES EN LÍNEA

Richardson, David (dirección); Huges, Robert (guión). (1982) El impacto de lo nuevo- Cultura como naturaleza [serie de TV]. EE. UU, BBC Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0b7NFerPRAs>

Radio 3 (2018) Desatados – 36 Eloy Arribas [serie de TV]. España, rtve Disponible en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/desatados/desatados-36-eloy-arribas-11-05-18/4597487/>

FUENTES DE LAS IMÁGENES

Figura 1: Michals, Duane (1958) Andy Warhol. Recuperado de <https://i.pinimg.com/originals/6c/5c/e0/6c5ce0941e5128e2cf16fcf15577bf85.jpg>

Figura 2: Arbus, D. (1962) Niño con granada de juguete en Central Park. Recuperado de <https://juan314.files.wordpress.com/2011/09/diane-arbus-child-with-a-toy-hand-grenade-in-central-park-nyc-1962.jpg?w=869>

Figura 3: Struth, T. (2005) Museo del Prado 5. Recuperado de http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/museo_del_prado/index.html

Figura 4: Velázquez, D. (1650) Retrato de Juan de Pareja Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Retrato_de_Juan_Pareja%2C_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg

Figura 5 : Uccello, P. (1456) Batalla de San Romano. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Batalla_de_San_Romano#/media/File:Paolo_Uccello_016.jpg

Figura 6: Zurier, J. (2009) Ruama. Recuperado de https://frieze.com/sites/default/files/editorial/articles/zurier_rauma_ps.png

Figura 7: Evans, W. (1928-1930) Truck and sign. Recuperado de https://cdn2.atlantamagazine.com/wp-content/uploads/sites/4/2016/06/WalkerEvans_DAMAGED.jpg

Figura 8: Stieglitz, A. (1925) Equivalent. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/Equivalents#/media/File:Stieglitz_Equivalent_1131.jpg

Figura9: Cezanne, P. (1874) Bodegón con manzanas. Recuperado de <https://www.artelista.com/bodegon-con-siete-manzanas-MS/02/mwm01614.jpg>

Figura 10: Ernst, Max (1925) Ella guarda su secreto. Recuperado de <https://uploads6.wikiart.org/images/max-ernst/she-keeps-her-secret-1925.jpg!Large.jpg>

Figura 11: Burden, C. (1971) Shot in the name of art. Recuperado de <https://www.outdoorhub.com/news/2015/05/26/video-getting-shot-name-art/>

Figura 12: Pollock, J. (1947) Alchemy Recuperado. de https://i0.wp.com/www.guggenheim.org/wp-content/uploads/1947/01/76.2553.150_ph_web-2.jpg?w=870

Figura 13: Arp, J. (1916-17) Untitled (Collage con cuadrados dispuestos de acuerdo con las Leyes de Azar). Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/37013>

Figura 14: Nieuwenhuys C. (1956) Nueva Babilonia. Recuperado de <https://levels.io/new-babylon/>

Figura 15: Friedrich, C. (1809) Abadía en el robledal. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Abad%C3%ADa_en_el_robledal#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Abtei_im_Eichwald_-_Google_Art_Project.jpg

Figura 16: Yeregui, J (2006 - 2007) En el camino. Recuperado de <http://www.jorgeyeregui.com/en-el-camino/>

Figura 17: Vilabelda, K. (2018) Blue Fading Window. Recuperado de <https://www.kekevilabelda.com/>

Figura 18: Arribas, E. (2018) S. t. Recuperado de <http://masdearte.com/especiales/eloy-arribas-rodriguez/>

